



Open Library of Humanities



Part of the Ubiquity
Partner Network



Open Library of Humanities

Mnemosyne

How to Cite: Diez del Corral, P 2018 *Sine Cerere et Libero, Venus friget: La fortuna iconográfica de un proverbio latino desde la literatura emblemática del siglo XVI hasta las artes figurativas del siglo XVII*. *Open Library of Humanities*, 4(1): 28, pp. 1–31, DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.40>

Published: 07 June 2018

Peer Review:

This article has been peer reviewed through the double-blind process of *Open Library of Humanities*, which is a journal published by the Open Library of Humanities.

Copyright:

© 2018 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Open Access:

Open Library of Humanities is a peer-reviewed open access journal.

Digital Preservation:

The Open Library of Humanities and all its journals are digitally preserved in the CLOCKSS scholarly archive service.

MNEMOSYNE

Sine Cerere et Libero, Venus friget: La fortuna iconográfica de un proverbio latino desde la literatura emblemática del siglo XVI hasta las artes figurativas del siglo XVII

Pilar Diez del Corral

Art History Department Technische Universität, Berlin, DE
pilardcc@gmail.com

En este artículo se pretende mostrar una breve historia de la transmisión del proverbio de Terencio (*El Eunuco*, IV, 732) *Sine Cerere et Libero, Venus friget* y su particular incidencia en las artes figurativas desde la segunda mitad del siglo XVI hasta las primeras décadas del siglo XVII. Conviene resaltar que su éxito en las manifestaciones artísticas parece haber estado circunscrito al ámbito flamenco-holandés. El objetivo de este trabajo es analizar las razones que explican que el tema fuese explotado prácticamente sólo en esa área geográfica, así como el fenómeno de bipolarización en su interpretación, como imagen moralizante o erótica. Con este objetivo, en primer lugar se abordará muy brevemente la transmisión literaria, que a pesar de no ser el objeto de estudio es necesaria para contextualizar las primeras representaciones. En segundo lugar se tratará la historia de las imágenes y de su transformación, para terminar proponiendo una hipótesis sobre el porqué de la mencionada bipolarización.

This article deals with a Latin proverb by Terence (*El Eunuco*, IV, 732), *Sine Cerere et Libero, Venus friget*. The study starts with a summary approach to the proverb's history in written sources, through the Medieval Age to Renaissance, in order to understand the deep dependence on texts of the first depictions in Sixteenth century art. The most striking trait of the Latin proverb's representations is the geographical concurrence limited exclusively to the North-Centre of Europe. The main scope of this paper is to answer why this topic is recurrent in this particular area of Europe and also to explain the bipolarization of the images' use, so to speak, from the moral warning to the erotic purpose.

Introducción

Desde la Antigüedad el vino y el amor, en sus personificaciones divinas de Dioniso y Afrodita, son dos elementos que sobreviven en la cultura popular y en la erudita, convirtiéndose en un *topos* que permanece hasta la Edad Moderna. En este artículo se pretende abordar, desde una perspectiva histórico-artística, la fortuna iconográfica de esa combinación de elementos tomando como punto de partida el aforismo de Terencio, *Sine Cerere et Libero, Venus friget* (*El Eunuco*, IV, 732). Se analizará brevemente el origen del proverbio y su transmisión durante la Edad Media para después proceder a estudiar su florecimiento en la segunda mitad del siglo XVI en el contexto de las artes figurativas, con especial incidencia en el mundo de la emblemática y los grabados. En esta segunda vida del proverbio se abordarán las variantes iconográficas surgidas al calor de la literatura moralizante y de su uso como excusa para representar escenas de alto contenido erótico. Además de proponer una visión de conjunto de su evolución, este artículo pretende dar respuesta a las razones que convirtieron a este tema en un éxito en el ambiente del centro y norte de Europa.

La transmisión del proverbio

Terencio fue el responsable de la forma más popular del aforismo que aplaudía la unión del amor y el vino, pero no fue el primero, ya que su origen se puede rastrear, al menos, hasta la poesía lírica arcaica. En sus versos encontramos las personificaciones de Venus y Dioniso en diferentes contextos que, de una forma u otra, celebran las bendiciones de su unión. Eurípides, quizás el autor que más veces alude a dicha combinación, dice: 'Cuando ya no queda vino no existe Cipris ni ninguna otra cosa placentera (=terpnón) ya para los hombres' (*Bac.*, 1773). En este caso se establece una relación causal entre la falta de vino y su consecuencia, la desaparición del amor. Eurípides también habla de la relación del alimento con el amor: 'En el hartazgo sí [que está] Cipris, en el hambriento no' (*TrGF* F 895). Además de Eurípides, otros autores explotarán la idea del alimento y el amor como dos aspectos de la existencia humana interconectados. Aqueo sostiene la imposibilidad del amor ante la falta de alimento: 'pues en el estómago vacío, del hermoso amor/no hay; para los que pasan hambre Cipris es amarga' (*TrGF* 20 F 6), así como Antífanos, que afirma: 'Existe un condimento útil, muy seductor, vino de Taso, mirra y coronas:

pues en el hartazgo está Cipris, pero entre los mortales que lo pasan mal no está Afrodita' (*PCGF* 238 K.-A.).

En la literatura romana el *topos* gozará de gran fortuna: Ovidio lo hará suyo en su *Ars Amandi* (I, 244) 'et Venus in vinis ignis in igne fuit', señalando la interconexión entre el consumo del vino y la llama amorosa. No obstante, el éxito indiscutible de *El Eunuco* consagró a Terencio como el autor por antonomasia de la famosa máxima y su predicamento es fundamental para entender su difusión posterior. Sus comedias fueron lectura predilecta de grandes autores como Horacio (*Ars poetica*, 414; 'abstinit Venere et Vino') Quintiliano, Persio y San Agustín (Barsby, 1999: 222), que añadieron una visión moralizante que se perpetuará en los siglos venideros. Asimismo, Cicerón no sólo cita a Terencio, sino que lo glosa en su *De natura deorum* (2, 23, 60 y 2, 60–61): 'fruges Cererem appellamus, vinum autem Liberum, ex quo illud Terentii "sine Cerere...". Tanto Plauto como Apuleyo¹ aportaron también a la popularización del aforismo, pero fue la sencillez de la prosa de Terencio lo que permitió que se convirtiese en modelo. Sin embargo, lo verdaderamente destacable es que, gracias a la llaneza de sus textos y al contenido fácilmente aplicable para las enseñanzas morales, se convierte en un autor esencial en el ámbito escolar latino. Paradójicamente, la educación romana, basada en la lectura y el análisis de la poesía y la prosa, se había alimentado desde época de Augusto de autores contemporáneos, como Virgilio, Ovidio y Horacio, relegando a Terencio, tendencia que continuó hasta la petrificación de un canon a finales del siglo I d. C. En este momento, dos autores despuntaron por encima de todos: Virgilio, figura obvia; y sorprendentemente revivió el interés por Terencio (Reynolds y Wilson, 1991: 26 y Karakasis, 2005). La importancia de éste se vio reforzada incluso en la decadencia del Imperio y más allá, pues gracias a la labor de escoliasta de Aelio Donato, sus cualidades como autor fácilmente adaptable a las enseñanzas morales cristianas le aseguraron su supervivencia posterior.²

¹ *Rudens* (145ss): 'Cererem te meliust quam Venerem sectarier: Amori haec curat. Tritico curat Ceres' y en el *Asno de Oro* (2, 11), Apuleyo sostiene que Baco ayuda e incita a Venus: 'Veneris hortator et armiger Liber'.

² Donato fue también autor de dos gramáticas, *Ars Minor* y *Ars Mayor*, que fueron los manuales básicos durante la Edad Media: (Reynolds y Wilson, 1991: 33).

A lo largo de la Edad Media Terencio ascendió a modelo estilístico en las aulas por la sencillez y limpieza de su prosa. La temática de sus comedias permitía con facilidad la introducción de una enseñanza moral, proporcionando, así, modelos de comportamiento a imitar o a evitar. Su uso, por ejemplo, se puede confirmar en la biblioteca catedralicia de Verona (Deutsche Staat. Preussische Kulturbesitz Diez. B Sant. 66, Berlín), entre el elenco de libros de apoyo docente (Villa, 1995).³ Asimismo, su importancia como medio transmisor de valores, sobre todo por la presencia sistemática de *sententiae*, fue lo que atrajo la atención de Hroswitha de Gandersheim, una monja del siglo IX, que lo usó para difundir valores cristianos a través de la comedia. Se desconocen cuáles fueron sus fuentes, puesto que la biblioteca de Gandersheim fue destruida por un incendio, pero comúnmente se acepta que debió de conocer el comentario de Donato.⁴

La pervivencia de este proverbio y sus variantes también se puede rastrear a través de la rica tradición paremiológica de origen heleno. Las colecciones de proverbios y máximas conservadas en florilegios son una fuente extraordinaria de información que demuestra cuán viva seguía la interrelación del vino y el amor en la conciencia colectiva durante la Edad Media (Singer, 1995–1999: 453–4, n. 981–1000; Otto, 1890: 366). El lema latino será también utilizado para fines educativos del clero en *Verbum Adbreviatum* (135, 331D) del teólogo escolástico Pedro Cantor en el siglo XII, o en el ámbito de la literatura, donde Geoffrey Chaucer será el primero en tratarlo en *The Parlement of Foules* (274–79) en 1380–82, seguido de distinguidos autores como Boccaccio (Com. II, 81) y finalmente Erasmo (Reid, 1993: 156–58).

³ Este manuscrito se consideró durante mucho tiempo como la prueba de la existencia de una Biblioteca Palatina en Aquisgrán. Sobre esta nueva interpretación véase también Rodríguez de la Peña (2010). Conviene mencionar que entre los escasísimos textos clásicos en letra visigótica que se conservan, (cuatro para ser exactos) dos son de Terencio, uno del siglo XI (Madrid, Vitr. 5–4) y otro del XII (León, catedral, Fraga. 3): (Reynolds y Wilson, 1991: 262–3).

⁴ Sus comedias son un espejo de comportamiento del buen cristiano y tienen por protagonistas a jóvenes muchachas que terminan entregándose a Dios. Hroswitha invierte las temáticas licenciosas de Terencio y con los mismos medios proporciona modelos a seguir por las jóvenes devotas (Karakasis, 2002: 280, n. 8).

Erasmus es al autor clave para comprender cómo el proverbio terenciano transitó de la Edad Media al Renacimiento. Fue el primer autor moderno del Occidente latino que lo transcribió literalmente y lo publicó en sus *Adagiorum Collectanea* (540) en 1500 (París) y en 1533, en una versión extendida, en sus *Adagia Chilliades* (2, 3, 97). Su fuente pudo ser el mismo Terencio, al que había estudiado en su juventud y que a menudo recuerda en sus escritos (Mann Phillips, 1981: 18 y 22). Erasmus es la figura bisagra entre la tradición medieval y la Edad Moderna, sus *Adagia* han sido vinculados a la tradición emblemática, ya que sirvieron de “manual” para muchos autores posteriores (Russell, 2003). Por ello resulta sorprendente que Nichols (1991),⁵ principal estudioso del proverbio, sostenga que éste llegase a Occidente a través del erudito bizantino Michaelis Apostolii (1422–1480). Apostolii huye de la invasión turca de Constantinopla y llega a Italia bajo la protección del cardenal Besarión. Su estancia italiana, probablemente en Venecia, termina abruptamente al significarse como un encendido platonista frente a su aristotélico patrono y termina sus días en Creta ejerciendo como docente y traductor de griego. En su obra *Paroimiai* recoge más de seiscientos adagios o aforismos griegos y los presenta con su traducción al latín y, entre ellos, aparece *Venus et Bacchus una sunt* (5, 17) (Patrick, 1815). Sin embargo, a pesar de lo atractiva que resulta la hipótesis de Nichols lo cierto es que su obra no fue publicada hasta 1538 en Basilea, y con una edición ampliada en Leiden, la *Clavis Homerica* (1619), que aparecerá citada en la mayoría de los *thesaurus* y colecciones de máximas. Esto la convierte en una fuente demasiado tardía e improbable puesto que para entonces la obra de Erasmus ya se había difundido.

Del texto al grabado

Paradójicamente el éxito del que disfrutó el proverbio durante la Edad Media no se materializó en las artes figurativas y, a pesar de que se conoce el uso de fábulas y mitos clásicos como vehículos de enseñanzas morales, esta máxima no parece haber sido representada antes de bien entrado el siglo XVI. Como no podía ser de otra forma,

⁵ Se basa en el único estudio del tema de M. Scott, *Without Ceres and Bacchus, Venus is chilled: the changing interpretation in late mannerist and baroque art of a mythological theme from Terence*, theses, University of North Carolina, 1974.

una de las representaciones más antiguas de las que se tiene conocimiento está íntimamente ligada a la palabra escrita,⁶ dado que aparece como un emblema en el *Picta Poesis* (Lyon, 1552), un tratado mitológico de Barthélemy Aneau (1500–1565).⁷ En 1552 se hace también una traducción al francés, conservando el mismo editor (Macé Bonhomme) y las ilustraciones, con el título *Imagination Poetique*.⁸

El libro tiene un objetivo edificante y está esencialmente pensado como una herramienta didáctica. Aneau era un profesor que había escrito un par de obras para niños y en el *Picta Poesis* pone de manifiesto la importancia que le daba a su educación y crianza. Tanto es así, que Saunders (1992: 127) defiende que se debe abordar esta obra, tanto en su versión latina (muy accesible para jóvenes lectores) como en la francesa, como un libro de tipo didáctico en el que los emblemas son más explicativos que especulativos, mostrando modelos morales básicos y basándose en mitos clásicos. Son tres los temas fundamentales que desarrolla en su libro: exalta el estudio, el esfuerzo y la perseverancia; fustiga todo lo que obstaculice el trabajo, como la indolencia o la lascivia, desarrollando la idea del tiempo perdido y el poder; y el gobierno de los hombres (Biot, 1996 : 316ss; Diez del Corral, 2013).

El libro está organizado alrededor de una serie de xilografías acompañadas de texto en latín y griego (Henkel y Schöne, 1967: XLVII y columna 1753). En la imagen correspondiente a *Sine Cerere* (**Figura 1**) vemos a los dioses sobre un podio en un espacio absidal que funciona como una hornacina. En el centro está Afrodita, acariciando la cabeza de su hijo Cupido, flanqueada a la izquierda por Baco, completamente desnudo, coronado de pámpanos y con un sarmiento en su mano derecha. A la derecha, tenemos a Ceres, encinta y caracterizada con el cuerno de la abundancia.

⁶ Nichols (1991: 53, n. 13) señala la existencia de un óleo sobre tabla anónimo, que parece ser una copia de un original de Jan Sanders van Hemessen (1500–1563/64) y está datado en 1550. La tabla se encuentra en paradero desconocido y por tanto no se ha podido cotejar el fundamento de dicha datación.

⁷ *Picta Poesis. Ut pictura poesis erit*, Lyon, M. Bonhomme, 1552, 8º, SM96.

⁸ *Imagination Poetique, traduite en vers François, des Latins, et Grecz, par l'auteur mesme d'iceaux. Horace en l'art. La Poesie est comme la peinture*, Lyon, M. Bonhomme, 1552, 8º, SM97.

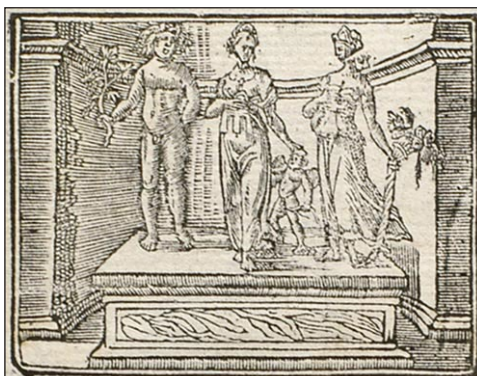


Figura 1: *Since Cerere et Libero friget Venus*, Barthélemy Aneau, *Imagination poétique*, Lyon, 1552. © Glasgow University Library.

El proverbio aparece entre los veinte emblemas que dedica al amor y a la mujer, de los que se extrae una visión negativa de la misma y un gran respeto por el matrimonio (Dexter, 1975: 55). Entre los siete emblemas que se centran en describir los peligros del amor destaca el proverbio latino, en el que se aduce que el resultado de la mezcla del vino y la comida es la concupiscencia ('Spumat enim fervente mero de ventre libido, atque cibo sine queis languet, & alget iners'). A nivel formal, el aspecto más controvertido de este emblema es la falta de datos sobre su origen. Los modelos de las xilografías del libro tuvieron una historia accidentada. Aneau, en su prefacio, avisa al lector de que se valió de unas placas olvidadas sin texto, que encontró en el taller de Bonhomme y que quiso reutilizarlas. Recurre a una *captatio benevolentiae*, para excusarse y señalar lo complicado que fue adaptar sus emblemas a las placas preexistentes.⁹ En realidad, de las 103 ilustraciones totales del *Picta Poesis*, 31 se usaron en las *Traductions des Metamorphoses d'Ovide* de Clément Marot (Guillaume Roville, 1549),¹⁰ y por tanto no creadas *ad hoc*, que además se reutilizaron en las ediciones ovidianas de 1553, 1554, 1557, 1558 y 1561.¹¹ Aneau sostiene que él diseñó

⁹ Esta práctica era bastante habitual en la literatura emblemática francesa como podemos ver en la *Hecatographie* de Gilles Corrozet o en sus *Emblemas* (Saunders, 1988: 68).

¹⁰ Tengo que agradecer a Miss Susan Halpert, bibliotecaria de la Houghton Library en la Universidad de Harvard, el haber comprobado que la xilografía de *Sine Cerere* no aparece en la mencionada edición, al menos en el ejemplar que se conserva allí (Location: Houghton Typ 515 49.560).

¹¹ Este hecho no le es desconocido a Aneau porque él mismo había emprendido la traducción y moralización de los libros restantes de las *Metamorphosis*, de los que publicaría tan sólo el libro III,

17 placas nuevas así que, junto con 10 xilografías que añadió, sobran 45 bloques de procedencia desconocida. Saunders apunta que no ha podido rastrear el origen de esas 45 xilografías en obras anteriores y baraja la posibilidad de que sean las placas encontradas en el taller de Bonhomme, las mismas que mencionó en el prefacio.¹²

Las peripecias de las xilografías del tratado de Aneau no deben distraer del hecho que esta es la primera representación conocida del *Sine Cerere* y no se poseen datos suficientes para establecer su verdadero origen. La imagen no aparece en las ediciones de Marot y tampoco entre las 17 que diseñó el mismo Aneau, por lo que la pista se pierde en el taller de Bonhomme. Si se trata de una de las placas olvidadas en el taller no se podrá dilucidar cuál era la intención original de la representación o si Aneau la interpretó de acuerdo con su verdadero sentido o fue más libre, como consta que hizo con algunos episodios de las *Metamorfosis*.

Desde un punto de vista estilístico las xilografías tradicionalmente se han atribuido a Bernard Salomon. Como ilustrador de una famosa edición de las *Metamorfosis*, Salomon era uno de los artistas más influyentes del momento y su impronta es evidente en las xilografías de Aneau. A pesar de ello están atribuidas a Pierre Eskrich,¹³ un artista también conocido como Eskreich, Pierre Crouche/Drug o Pierre Vase o de Vase y del que se cree que formó parte del taller de Salomon durante un tiempo.¹⁴ Eskrich es básicamente un imitador que no duda en apropiarse de las creaciones del maestro y que en el ámbito de Lyon era su competencia directa (Sharratt, 2005: 28).

añadiendo 13 xilografías nuevas, en la reedición de Marot en 1556 de Roville y Bonhomme (Saunders, 1977: 2).

¹² Saunders (1977: 12ss) también sostiene que al menos 11 de esas imágenes estaban directamente relacionadas con el Libro IV, VI, VII, VIII y XIV de las *Metamorfosis*, por lo que es posible que al menos el Libro IV ya hubiera sido traducido parcialmente por Aneau cuando decidió abandonar el proyecto al ver la publicación de seis libros de François Herbert en 1549 (París).

¹³ Es hijo de Jacob Eskrich, un grabador originario de Friburgo-en-Brisgau. Se formó en París y llega a Lyon en 1548 y a excepción de un período que pasa en Ginebra, se instala en Lyon desde 1565, en donde tras la muerte de Salomón en 1560 se convierte en maestro del taller local. Su obra presenta una influencia directa de Salomón, lo que la hace especialmente difícil de atribuir (Sharratt, 2005: 39–41).

¹⁴ En Hoën (1975: 62) y Sharratt (2005: 218) se describe con exactitud la complejidad de las relaciones entre editores, autores e ilustradores de Lyon.

Salomon fue el iniciador de la tradición moderna de ilustración de Ovidio. Trabajó con el editor Jean I de Tournes que, tras una edición sin ilustraciones de *Les Oeuvres de Clément Marot*,¹⁵ decide reeditar las *Metaformosis* en 1549 añadiéndole 22 xilografías de Salomon (catorce en el libro I, siete en el Libro II y una imagen de la historia de Leandro y Hero). El éxito de ventas les lleva a realizar nueve ediciones más. Contemporáneamente el tándem Tournes/Salomon tiene competencia directa en Lyon con Roville/Eskrich, de ahí las correspondientes confusiones en la atribución de los grabados.¹⁶

El grabado de *Sine Cerere* permanece envuelto en el misterio sobre su origen y también sobre su autoría, aunque parece probable que sea obra de Eskrich. Existe un precedente formal que podría arrojar algo de luz sobre las fuentes de Aneau. En *Emblemes d'Alciat: par Barthelemy Aneau*, (Roville/Bonhomme, Lyon, 1549) se usa un modelo formal similar y se usa por partida doble en dos emblemas acompañados de explicaciones. Se trata de los emblemas *Pour le vin, Prudence est augmentee* (Aneau, *Emblemes*, 1549: 45) y repetido en *sur Jeneusse* (Aneau, *Emblemes*, 1549: 121; **Figura 2**).¹⁷ No hay referencias a su autoría, pero cabe inferir que, dado que la obra original de Alciato no contaba con ilustraciones, es posible que fuesen obra de un artista francés de la órbita de Salomon. En ambos emblemas se proponen interpretaciones diferentes sobre la misma imagen; en el primer caso, se identifica a Baco y a Palas y en el segundo, a Baco y a Febo. Esta reutilización de una imagen en

¹⁵ Además de otra edición de *Les traductions* de Marot, que tradujo antes de su muerte en 1544, aunque se publicasen póstumamente.

¹⁶ Sharratt (2003: 152). Saunders (1988: 68) apunta que Aneau tomó 31 bloques del taller de Bonhomme que habían sido utilizados en las ediciones de 1550 y 1551 (*Traductions de Clement Marot, vallet de chambre du Roy*, Lyons, Guillaume Roville, y *Les Oeuvres de Clement Marot, de Cahors, vallet de chambre du Roy. Reveues et aumetées de nouveau*, Lyons, G. Roville) para ilustrar las traducciones de Marot de los libros I y II de las *Metaformosis* en la edición de sus *Oeuvres* de Roville. Además otros trece bloques correspondientes con el libro III de la *Imagination poetique*, se usarán en la edición de 1556 de los tres primeros libros de las *Metaformosis* producidos por Roville y Bonhomme, con la traducción del tercer libro del mismo Aneau. He podido consultar dos ediciones de 1556 y en ninguna se reproduce el emblema de Aneau.

¹⁷ BNF, Res. Z-2527. Consta el uso de una composición similar en la obra de Paolo Maccio, *Sapienza Figurata*, cuyas xilografías están atribuidas a Agostino Parisino. Véase: *Sapienza Figurata*, con grabados de *Stultifera Navis* de S. Brant, *Emblemata* de P. Maccio y *Stampe popolari* de G. M. Mitelli, (ed. Fasc. 1967: 17–18).

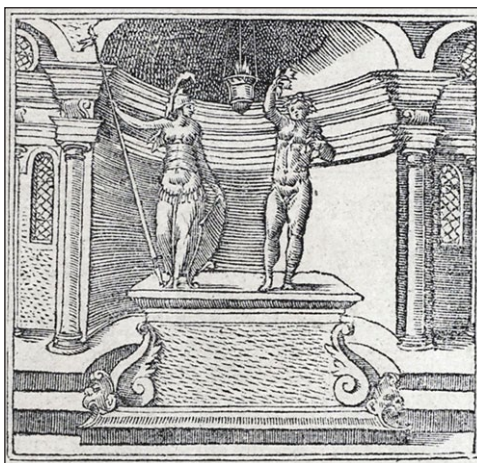


Figura 2: *Sur la Jeunesse, Emblemes d'Alciat: par Barthelemy Aneau*, Roville/Bonhomme, Lyon, 1549. © gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.

un mismo texto no es ajena a los hábitos de la literatura emblemática y solo subraya el papel secundario que tiene la ilustración frente a la palabra escrita. Otro ejemplo, en este caso posterior, es la edición de 1560 de *Le Pegme de Pierre Cousteau, avec les narrations philosophiques*, de Lanteume Romieu también publicada por Bonhomme.¹⁸ Se trata del emblema *Contre les periures* (nº 87), también sin atribución, en el que encontramos a dos divinidades armadas sobre un podio. Aneau, en su *Picta Poesis*, usa una imagen de composición similar para el emblema *Amor Progressus* (Romieu, *Le Pegme*, 1560: 109; **Figura 3**), en el que se observa de nuevo a una diosa con una serie de atributos sobre un podio dentro de un espacio cerrado. Es la única imagen similar a la xilografía que ilustra el proverbio terenciano en todo el tratado; pero más allá de trazar su posible familia formal en la literatura emblemática, lo cierto es que, hasta la fecha, no se puede establecer con seguridad su origen.

El éxito del *Picta Poesis* justificó que Bonhomme lo reeditase en 1556 y en 1563/64, en asociación con Charles y Jules Pesnot (en francés haría dos ediciones más) lo que, sin duda, coadyuvó a una mayor difusión del proverbio unido por primera vez a una imagen. Es interesante destacar que, en el debut figurativo del proverbio, la tradición que celebra es la moralizante, herencia del desarrollo medieval que tuvo, pero con

¹⁸ BNF, Res. Ye.-1750.

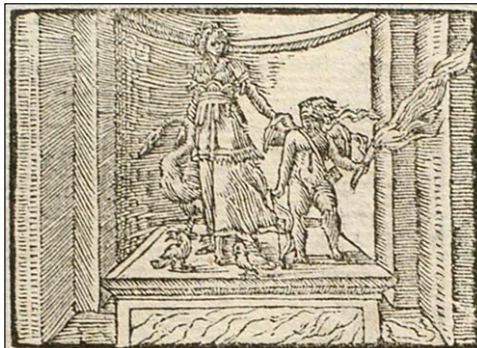


Figura 3: *Amor Progressus*, Barthelemy Aneau, *Picta Poesis*, Lyon, 1552. © Glasgow University Library.

una clara connotación negativa. La concupiscencia es el resultado directo del abuso del vino y la comida. Esta interpretación, que tenderá a ser reproducida, encontrará su público objetivo en el ámbito del norte-centro de Europa, en donde tuvo una mayor resonancia, a pesar de que los libros de embleática circulaban por toda Europa. En este ámbito geográfico, Terencio no es desconocido como comediógrafo; por ejemplo, en 1557 se estrenó con mucho éxito la adaptación alemana de *El Eunuco* del landgrave Moritz von Hessen (1572–1632) en la Academia del teatro de Estrasburgo (Kocks, 1979: 113).

Una de las características esenciales del renacimiento del norte, según Sullivan (1994), es que se trató de un movimiento fuertemente enraizado en la cultura libraria más que en la imagen, lo que explicaría en cierta medida el interés por los clásicos y su difusión que, en este caso, se traduce en una popularización de proverbios latinos. El sur de Europa tuvo siempre un contacto muy directo con los restos materiales de la cultura romana, sea en forma de arquitectura, sea a través de artes figurativas, mientras que en la parte norte de Europa, por razones obvias, se suplió la falta de vestigios físicos con una mayor atención a la palabra escrita. La invención de la imprenta supuso también la popularización (en términos relativos) del acceso a la producción escrita. El aumento de la circulación de libros no es un fenómeno exclusivo del norte y centro de Europa, pero uno de los fenómenos diferenciadores y exclusivos de esa área geográfica fue la publicación de la Biblia en alemán. La Reforma tuvo una consecuencia inesperada, que fue un cierto desarrollo intelectual

a través de la Biblia de Lutero de un sector de la población normalmente ajeno a la lectura. Y ese nuevo público lector será el consumidor ávido de publicaciones moralizantes y educativas en las que se difundirán enseñanzas como las de Terencio. Por sí mismo, este aspecto no justifica el fenómeno de popularización del proverbio terenciano, pero sí explica la fácil acogida entre ese público de las imágenes, en grabados y pinturas, que glosaban el proverbio.

En el ámbito de la cultura escrita, el aforismo latino ya había hecho su primera aparición en los libros de emblemas y no tardaría en repetirse su uso. Laurentius Haechtanus, conocido como Jacob de Zetter (1527–1603), publica en 1579 el *Microcosmos = Parvus Mundus* (Amberes)¹⁹ y se lo dedica al emperador Rodolfo II, comenzando así la difusión por toda Europa del proverbio (Hoen, 1975: 64). La obra presenta una colección de 74 grabados moralizantes, del flamenco Gérard de Jode (1509–1591), acompañados de comentarios de Haechtanus. Las imágenes tuvieron mucho éxito y aparecieron en las subsiguientes ediciones, incluso aquellas publicadas en vernáculo.²⁰ Es una colección de emblemas en las páginas pares, con proverbios latinos en la parte superior y una cita de la Biblia en la inferior; en las páginas impares aparece un poema. Se trata de una obra muy completa que, de nuevo, une lo emblemático con lo edificante.

El grabado que ilustra el proverbio terenciano supone una actualización del tema (**Figura 4**). Venus, en primer plano, está vestida como una mujer de la época, sentada junto a Cupido ante un fuego que se apaga. Ambos están guarecidos por un manto que cuelga de los árboles. En un segundo plano y a la izquierda, vemos a Ceres y a Baco alejándose hacia el fondo. Se trata de una visión más narrativa que

¹⁹ Se cree que Plantin es el editor (Bowen e Imhof, 2008: 419).

²⁰ En 1584 aparece la primera traducción al holandés, titulada *De cleyne werelt* y editada por Platin, pero no hay constancia de que también editase la versión latina en el mismo año (Bowen e Imhof, 2008: 420). Ya en 1589 aparece la primera en francés, adaptada por Joachim Trognaesius (Landwehr, 1988: 557ss), una segunda edición en Ámsterdam estuvo a cargo de Dirck Pietersz. En 1657 Simon Goulart, lo vuelve a adaptar para su *Theatre du Monde* (1657 Amsterdam) de D. van Waal. Hay también dos versiones en holandés y, ya en 1608, Dirck Pietersz parece estar en posesión de las placas de los grabados. Se trata de la adaptación de Jan Moerman, *De cleyne wereld* (Amsterdam, Dirck Pietersz. Pers, 1608; Landwehr, 1988: 564) y, de nuevo de mano de Dirck Pietersz, la más conocida versión del poeta Joost van den Vondel en 1613, *Den Gulden Winckel der konstlievende Nederlanders* (Landwehr, 1988: 876).

encarnado en Venus. Con la mención bíblica aconseja abstenerse de los pecados para poder obrar sabiamente y a través del poema nos aclara cuáles son esos pecados. El éxito del libro y, sobre todo, de sus grabados se manifiesta en la copia que de ellos hace Henry Peacham en su *Minerva Britannia* (1612), pero también será el punto de partida para la transformación del modelo.²¹

El modelo figurativo de este proverbio se diversifica a partir del último cuarto del siglo XVI. La moralización de Haechtanus en la que 'el corazón sabio' se apartaría de Baco, Ceres y Venus será adaptada por el jurista e historiador Nicolaus Reusner en sus *Aureola Emblemata* (1581). En su emblema *Abstinet Venere et Baco* retoma la versión que Horacio (*Ars poetica*, 414) hizo de la máxima de Terencio. Reusner es, después de Mathias Holtzwardt y su *Emblematum Tyrocinia* (publicado en 1581, pero escrito en 1576), el segundo libro de emblemas del ámbito germánico que aborda este tema. Reusner usa las mismas imágenes que Holtzwardt para ilustrar su texto, pero supera a su predecesor, puesto que su obra es más sutil y sofisticada, valiéndose de monodísticos y de una mayor coherencia de las tres partes del emblema (Klecker y Schreiner, 2003: 131–172).

Reusner, sin embargo, no retoma la imagen de Gérard de Jode (**Figura 4**), sino que publica solamente una pantera negra, que por sí misma no sería suficiente para entender el sentido del emblema.²² El texto, entonces, se hace indispensable para reconocer aquí la influencia terenciana. En los versos, Reusner habla de Alejandro, Sansón y Aníbal, ejemplos de grandes héroes que tras realizar grandes hazañas se dejaron llevar por el consumo desmedido del vino y rápidamente fueron vencidos. Reusner desarrolla, pues, la versión horaciana del proverbio de Terencio, aunque consta que conocía el original puesto que usó el *Picta Poesis* de Aneau como fuente de inspiración para su *Picta Poesis Ovidiana* (1580).²³

²¹ (Dundas, 1997: 111) Las xilografías son más simples que los grabados de Gerard de Jode y las elegantes coplas elegíacas de Haechtanus se convierten en *stanze* de seis líneas. Sin embargo, esta obra, dedicada al príncipe Enrique de Inglaterra, a pesar de lo humilde de su forma es la piedra de toque de la tradición británica de libros de emblemas.

²² Hoen (1975: 64) señala la tradición iconográfica de asociar a la pantera con el ámbito dionisiaco, por lo que su presencia en el emblema está totalmente justificada aunque probablemente fuese una referencia reservada sólo a unos pocos.

²³ Utilizó más de veinte xilografías del libro francés para ilustrar episodios de su obra (Enenkel, 2003: 729–49).

En el emblema de Reusner se demoniza el consumo del vino, que a mediados del siglo XVI no siempre se interpretaba desde un punto de vista exclusivamente negativo (De Mambro, 2012). Una representación muy popular en los Países Bajos en los siglos XVI–XVII es la de los borrachos o la 'alegre compañía', tema humorístico en el que se solía jugar con la inversión de papeles, colocando al hombre ya superado por el alcohol y a su esposa bebiendo sin ningún empacho (Renger, 1970). El consumo del vino como tema en la emblemática y la cultura visual tendrá su propio desarrollo, prueba de ello está en una *Kartenspielbuch* de 1588 de Jost Amman (**Figura 5**), en la que vemos a la mujer sosteniendo una jarra de gran tamaño, mientras su marido, atontado por el vino, se deja robar la comida por el perro (Salomon, 2004: 28). La imagen va acompañada de un texto en el que se envía una advertencia contra los excesos. Si embargo, no siempre será una imagen con una lectura negativa, ya



Figura 5: Kartenspielbuch, Jost Amman, 1588. © Salomon, 2004.

que la mujer que sirve vino está también asociada con la alegoría de la Templanza, que se popularizó en el siglo XVI en el norte de Europa, de nuevo, a través de la emblemática.²⁴ El consumo del vino no era pues un vicio, bien al contrario, por ejemplo en unos versos de 1553 acompañados por una imagen se decía:

'En un repas boire un coup, est louable;
Boire deux foy, est besoing; troup, plaisir;
Quatre foy, est fureur detestable;
Tout le surplus est honte e deplaisir' (Henkel y Schöne, 1967: col. 272)

Algo similar defiende Haechtanus en su *Parvus Mundus*, que empieza: 'Wein recht gebraucht, Das gfelt Got auch' (Henkel y Schöne, 1967: col. 273). Conviven, por tanto, dos tradiciones opuestas, la de la medida o templanza y la del exceso, que también encontramos en versión mitológica en *De rerum uso et abusu* (Amberes, 1575) de Bernard Gebraud Furmer.²⁵ El libro describe a través de imágenes y texto las buenas y malas maneras (Salomon, 2004: 34). Furmer se vale de imágenes, obra de Jan Wierix, en las que los dioses de la Antigüedad le sirven para ejemplificar vicios o virtudes. En dos casos, Baco vuelve a ser el protagonista: en uno, el dios sirve una copa enorme a un personaje vestido de tonto, mientras a la derecha dos caballeros representan el consumo responsable; en el segundo ejemplo, Venus y Baco ejemplifican la *Paupertas conmerita*, esto es, la pobreza merecida. En el grabado hay un hombre caracterizado como tonto que tira su dinero al suelo mientras Baco y Venus, representando sus vicios, lo recogen.²⁶

El desarrollo individual de la temática del consumo del vino, que empieza como una simple escena de humor de borrachos, como en la baraja de Jost Amman, evoluciona hacia asuntos más serios como la templanza, para terminar

²⁴ Conservamos ejemplos de Lucas van Leyden y de Jacob de Gheyn II (Salomon, 2004: 32).

²⁵ Traducido poco después al holandés por Dirck Coornhert como *Recht ghebruyck ende misbruyck van tijdelicke have* (1585).

²⁶ La edición de esta obra en holandés tuvo un éxito enorme y Dirck Volckertsz Coornhert (1522–1590), su traductor y también importante teólogo y grabador, se convirtió en uno de los moralistas más influyentes del siglo XVI holandés (del Corral Corredoira, 2015: 75 y 89).

volviendo al punto de partida, es decir, el uso de las alegorías del amor y el vino, Venus y Baco, para transmitir enseñanzas morales, con una fuerte incidencia de la tradición horaciana. La tendencia a escribir sobre la importancia de la moderación, la templanza y la diligencia forma parte de las preocupaciones morales de la sociedad de la época y está íntimamente relacionada con la reforma religiosa de la incipiente República holandesa (Salomon, 2004: 32; White, 1969: 205–7), lo que explica también su difusión en el área geográfica de influencia de la Reforma. No obstante, la importancia del factor protestante no convierte el asunto en algo ajeno al mundo católico, aunque, sin duda, fue en ambientes protestantes donde la crítica moral encontró un mayor desarrollo.

Conviven, de esta forma, dos visiones enfrentadas del significado de la combinación del amor y el vino. En la interpretación moralizante se acentúa el problema del consumo desmesurado, de los vicios que acaban con las personas; pero también existe una visión más optimista teñida de elementos propios de la picaresca. Por ejemplo en *Le theatre des bons engins* (París, 1540) de La Perrière,²⁷ en el emblema 2 encontramos (**Figura 6**) a Baco y a Venus sosteniendo la red con la que



Figura 6: Emblema 2, *Le theatre des bons engins*, La Perrière, París, 1540. © Glasgow University Library.

²⁷ Es el primer libro de emblemas francés y probablemente el más influyente puesto que fue traducido al holandés y al inglés y tuvo muchas reediciones.

acaban de capturar a Minerva. El texto que acompaña la xilografía cuenta cómo los dioses salieron de caza y atraparon a Minerva. El vino y la lujuria hacen caer a los más sabios, una enseñanza moral obvia, pero no exenta de humor.

En esta línea ambivalente se desarrollará toda una tradición que conjugará el valor moral con el humor y que no siempre nos permitirá saber de qué lado se posiciona el autor de la obra. La emblemática nos reserva todavía un nuevo elemento en liza en la interpretación del proverbio y sus variantes, se trata del aspecto sensual. Dada la temática y sus posibilidades figurativas, el elemento erótico no es despreciable y explica, en cierta medida, su enorme éxito en la cultura visual. El proverbio terenciano en sus variantes se asociará también a la libido. Venus y Baco serán los protagonistas de la representación de la libido o la lujuria en la *Iconografía* de Cesare Ripa (Roma, 1603). Ripa describe la Libido como una mujer que lleva un escorpión y un sarmiento con uvas: 'la vite è chiaro inditio di libidine, secondo il detto di Terentio (...) Et ancora percher si dicono lussuriare le viti che crescono gagliardamente, come gli huomini accecati dalla Libidine, che non quietano mai'. Aunque Ripa es el creador de una tradición iconográfica prácticamente original este vínculo entre el vino y la libido, nos retrotrae a las menciones de la poesía lírica arcaica en Grecia o a la tradición ovidiana. Hasta ahora la emblemática usaba el proverbio como advertencia, acompañado de escenas en las que se alertaba al lector, pero de ahí surgirá toda una nueva tradición donde el proverbio es una excusa para representar a Venus desnuda en escenas de dudosa moralidad. El valor erótico de esas nuevas imágenes es indudable y contrasta normalmente con los textos e inscripciones que las glosan, insistiendo en la lectura moral. Esa bifurcación entre la palabra y la imagen será muy explotada en grabados y también en las artes mayores.

Del grabado a la pintura

La imprenta, a través de la literatura emblemática, jugó un papel clave en la transmisión del proverbio terenciano, ya que impuso un tema iconográfico de abajo a arriba, de los grabados a la pintura, convirtiéndolo en un tema favorito entre los grandes artistas de la época. Así las cosas, contemporáneamente al auge en los emblemas surge el interés en el mundo de las artes gráficas y también, aunque un poco más tarde, en la pintura. El artista fundamental para entender la enorme

difusión y éxito del proverbio es Hendrick Goltzius, que comienza a representarlo en 1588 y se convertirá en un motivo recurrente en su dilatada producción artística, dedicándole varias de sus más importantes obras (Diez del Corral, 2015). El tema le permite recrearse, no sólo en su dominio del buril, sino también en escenas cargadas de erotismo, como deja patente en las diferentes versiones de su *Sine Cerere et Libero friget Venus* de 1599 (**Figura 7**).

Habida cuenta de que el proverbio suele entenderse como una advertencia moral, Goltzius hace uso de inscripciones latinas en algunas de sus obras, que de alguna manera suavizan y tratan de equilibrar el erotismo que destilan las figuras. Sin embargo, en sus obras más monumentales, como en su *Sine Cerere* del Museo Británico o el de San Petersburgo,²⁸ no aparecen textos que acompañen la imagen.



Figura 7: *Sine Cerere et Libero friget Venus*, c. 1599, Hendrick Goltzius, Bruselas, Koninklijke Musea voor Schone Kunste van België (inv. N.º. 1362). © copyright libre.

²⁸ Londres, British Museum, no. 1861.6.8.174; Kat. Popham, 1932, S. 160, Nr. 5 y San Petersburgo, Museo Hermitage, inv. 18983.

Son obras espléndidas en proporciones y también técnicamente, ya que la imitación de los efectos de la luz o del toque de un pincel engañan al ojo por la excelencia del artífice. Ambas son piezas autónomas en un sentido inédito para la obra gráfica en ese período, y a pesar del indudable erotismo que impregna las escenas no se puede descartar una lectura ciertamente intelectualizada.

Sluijter²⁹ señaló la tensión existente entre ambos aspectos, el erotismo y la construcción intelectual, también presentes en una parte importante de la producción artística de la época y cuyo origen se puede rastrear en la tradición veneciana de las poesías (Hope, 1980). Además entiende la coexistencia de interpretaciones divergentes como el resultado de la necesidad de argumentar una lectura decorosa para imágenes que no lo eran. Es indudable que esto sucede en la mayoría de la producción artística relacionada con este tema.

Impulsados por Goltzius, muchos coetáneos empiezan a producir obras inspiradas en el proverbio latino, como Bartholomeus Spranger y Hans van Aachen, cuyas piezas se enmarcan dentro de la pintura de la corte de Praga. Mientras que la pintura y la estampa se prestan más a la difusión de la vertiente erótica y hedonista, el mundo emblemático se ciñe a la enseñanza moral, creando dos corrientes paralelas que sólo en algunos casos se cruzan.

En el cambio al siglo XVII, existen algunos ejemplos de interés como el grabado de Crispijn de Passe sobre un dibujo de Marteen de Vos (**Figura 8**: Hollstein, 1964: 174, n° 383). En principio podría tratarse casi de una escena de género, en la que el personaje principal es un caballero sentado en una mesa llena de manjares. Sin embargo, sus compañeros resultan de lo más variopintos, no sólo los dioses Baco, Ceres y el pequeño Cupido que le dispara inmisericorde, sino, sobre todo, la lánguida Venus completamente desnuda con la que comparte la mesa. El mensaje moral sólo se evidencia a través de una larga inscripción latina, que se puede resumir en: 'A Cerere et Baccho qui sapit abstineat'.

La combinación del vino, el alimento y las mujeres es una tríada presente también en manifestaciones no tan ortodoxas, por ejemplo dentro de las alegorías de los cinco sentidos que se difunden desde finales del siglo XV y que tendrán

²⁹ Sluijter, 2000, 120ss. Sobre esta incoherencia véase el revelador artículo de McGrath (1984).



Figura 8: *Sine Cerere et Libero friget Venus*, grabado de Crispijn de Passe sobre diseño de Marteen de Vos. © Hollstein, 1964: vol. XV.

un enorme éxito en los Países Bajos. De nuevo Crispijn de Passe se inspira en el tema para el sentido del gusto (**Figura 9**).³⁰ En este caso, la imagen se corresponde con una escena de género, que se desarrolla en un interior doméstico. Una mujer come ostras, mientras su acompañante levanta una copa. En la parte superior, de Passe coloca a un mono, animal directamente relacionado con la concupiscencia, que hace más obvio el mensaje. La combinación parece bastante natural y así lo entendía también el pintor franco-flamenco Louis de Caulery cuando pinta *Los cinco sentidos con sine Cerere et Baccho friget Venus* (Amsterdam, Rijksmuseum, A 1956; Renger, 1981: 113). La escena representa un exterior, en unos jardines, y como en el grabado de Crispijn de Passe (**Figura 8**), se está celebrando un banquete, pero en este caso participan los dioses acompañados por parejas en actitudes galantes.³¹

³⁰ (Hollstein, 1964: vol. XVI, 284) Aparece como atribuido. Presenta una inscripción 'Crisp. de Pas jnv. et excud.' así como 'Qui Bacchi foccos et molles sectatur Amores, Languentem irritat cum Sapor ipse gulam'.

³¹ Este tipo de composición enlaza con la tradición de la 'alegre compañía', ya mencionada, y se encuentran precedentes en el *Libellum Compendiarum* de Nicolaus Brontius. *Libellus compendiarum tum virtutis edispiscendae tum literatum*, (Amberes, 1541) (Blöcker, 1993: 113 y 321–22). En este



Figura 9: *El Gusto*, grabado y creado por Crispijn de Passe. © Hollstein, 1964: vol. XVI.

Existe otra variante que merece atención por ser un caso inusual. Se trata de la combinación del proverbio terenciano con el mito, también con lectura moralizante, de *Hercules en la encrucijada*. Se titula *Alegoría de la juventud o Minerva protegiendo a la juventud* (1595–1596), un grabado que Peter Perret dedica al arquitecto español Juan de Herrera, para el que trabajó en Madrid entre 1583 y 1590 (Hollstein, 1964: vol. XVII, 35 y Renger, 1981: 115, n. 25). En la imagen un joven yace en el suelo, atacado por la Miseria y el Hambre, y Minerva lo protege con su escudo, mientras Venus y Baco le ofrecen sus dones. El grabado viene con una inscripción explicativa que advierte de los peligros de comer, beber y amar sin control, similar a lo mencionado más arriba en *De rerum uso et abusu*.

libro, de tipo popular, se difunden enseñanzas acompañadas por xilografías y una está dedicada a *Las consecuencias de beber vino* en la que se representa una escena de burdel con la presencia de músicos.

Desde las primeras imágenes del proverbio se observa un paulatino alejamiento de la interpretación fiel al texto para pasar a versiones en las que el aforismo es sólo una excusa para tratar un asunto de moralidad. En el mundo de la literatura emblemática hay un especial interés en actualizar las escenas, contextualizándolas en el siglo XVI o XVII, para así acercar la enseñanza moral al lector. Paralelamente se desarrolla una visión más hedonista, vinculada principalmente a la obra gráfica de Goltzius, que la difunde y que la pintura de caballete de finales del XVI y durante el XVII convertirá en un tema de moda, dadas las posibilidades de desarrollo de un tema sensual. Al mismo tiempo, la combinación Venus y Baco tiene una vida propia con múltiples variantes en grabados, desarrollando escenas de género tan del gusto del público holandés. Así de las imágenes en que un hombre compartía mesa con los dioses (**Figura 8**), se pasará a interiores de hogares burgueses holandeses sin aparente trascendencia en cuanto a la acción. Sirva como ejemplo la obra *Interior. Mujer rechazando una copa de vino* (Londres, National Gallery) de Ludolf de Jongh, que se ha interpretado como una advertencia moral y aunque la relación con las escenas de los dioses es muy lejana, la intención es la misma. Sin embargo, esa interpretación no es unidireccional, puesto que se puede entender como una exhortación a vivir el momento o bien a la contención de las pasiones, volviendo a la ambivalencia que se observaba en los grabados mitológicos (Fleischer, 1997: 255 y n. 29).

A través de sus múltiples variantes, el proverbio latino goza de una dilatada fortuna, que no es posible desarrollar aquí, dentro de las escenas de género. No obstante, conviene al menos mencionar que, vinculada a esta tradición, se desarrolla una nueva forma que enlaza directamente con la crítica a los excesos encubierta bajo una imagen casi jeroglífica. Esta aproximación está teñida de una austeridad protestante que puede responder, a mi parecer, a las explosiones iconoclastas holandesas que demonizan las imágenes sensuales de grabados como los de Goltzius. Esta nueva moda, cuya fortuna en los Países Bajos será fabulosa, se vale de imágenes de bodegones que reinterpretan el tema del amor con el vino y el alimento. A título de ejemplo, cabe mencionar la única obra conocida, hasta la fecha, del polémico artista Torrentius o Jan Symoonisz (Brown, 1997). Se trata de un tondo con un bodegón (**Figura 10**) en donde se reproducen una serie de elementos de vajilla popular, como



Figura 10: Bodegón emblemático, Jan Torrentius, 1614, Amsterdam, Rijksmuseum; © copyright libre.

un 'roemer' o jarra para el vino, una copa, una pipa y unas bridas. Es una compleja representación emblemática en la que se reinterpreta la templanza por medio de la mención de una serie de vicios que la ponen en peligro. Paradójicamente Torrentius se inspira en el lema que Roemer Visscher publica en su *Sinnenpoppen* (1614) (Brown, 1997: 226): 'Sin en wit' (razón/sentido e inteligencia), en el que glosa la necesidad de tener bebida y amor, a Baco y a Ceres, como condición previa para que una sociedad pueda ocuparse de otros menesteres como las leyes o la educación. En este caso no se observa una visión negativa o de denuncia de los excesos, sino que pone en evidencia lo imprescindible que resulta tener cubiertas las necesidades primarias antes de poder evolucionar como sociedad. Torrentius parece haber tenido relación con una de las más importantes sociedades retóricas de Ámsterdam (*Rederijderskamer*). En concreto, se trataría de la dirigida por el mismo Roemer Visscher, *De Eglantier*, en las que se estudiaba y se comentaban textos clásicos. En este ambiente burgués holandés sabemos que se movía también Bredero, autor de una versión moralizada de *El Eunuco*, titulada *Het Moortje* (1615). Por tanto, no resulta sorprendente que en esta sociedad hubiese un uso extendido y, a veces muy complejo, de proverbios latinos representados a través de imágenes jeroglíficas, humorísticas o incluso satíricas.

La existencia de estas sociedades retóricas demuestra cuán viva estaba la tradición de estudio de los clásicos y ayuda a entender la difusión de las imágenes relacionadas con el proverbio terenciano, que con certeza era fácilmente identificable para un público relativamente amplio. El área geográfica del norte y centro de Europa en la que florecen las representaciones del tema, no sólo coincide con la zona de mayor influencia de Erasmo, sino también con un considerable consumo de la palabra escrita, en muchos casos traducciones al vernáculo. La Reforma y la Contrarreforma crean un clima en el que los libros con enseñanzas morales encuentran un público muy interesado en las clases medias mercantiles, que son las principales consumidoras e incluso productoras (véase Roemer Visscher) de esta clase de literatura en la que el proverbio terenciano aparecerá bajo diferentes ropajes.

Por último, las dos tradiciones fundamentales en las que se enmarcan las representaciones del proverbio son por un lado, aquella vinculada al mundo emblemático con una fuerte carga moral, que va desde la representación sencilla de Aneau (**Figura 1**), pasando por imágenes explicativas como la de Gerard de Jode (**Figura 4**), hasta la creación de las escenas de género que actualizan el mensaje con la presencia de personajes de la burguesía local (**Figuras 8 and 10**). Por otro lado, la tradición que se solaza en la desnudez de los dioses, bien representada por Goltzius y otros pintores, que goza de una fuerte presencia en las artes mayores y en la estampa. El grabado es una técnica en la que destaca el mundo germánico y del norte de Europa, pero en el origen de estas imágenes está la influencia de la estampa italiana de Caraglio, Rafael o Parmigianino, que difunden las famosas series de los amores de los dioses. En el caso de las imágenes que se han analizado, en muchas ocasiones, aparecen inscripciones que acompañan a la imagen y aluden a la contención y el ejercicio de la virtud (frente a las obras italianas), pero mayoritariamente sirven más como justificación que como fin (McGrath, 1984).

La divergencia entre estas dos tradiciones puede explicarse por el uso de la imagen desde la Reforma y por el tipo de público. En el clima de la Reforma y Contrarreforma la importancia de las imágenes como transmisoras de valores es un hecho indiscutible, como también lo es el imparable debate sobre su correcto uso. La necesidad de crear un control sobre su poderosa influencia se traduce de manera

similar en la iglesia reformada y la católica, así como en la creciente importancia de la vista como el sentido más proclive al pecado (Ginzburg, 1980). Todo ello converge en la necesidad de revestir de significado moral imágenes que no tenían otra intención que el disfrute puramente sensual en su concepción y, en algunos casos la mera existencia de dichas imágenes conducirá a episodios iconoclastas, propios del área geográfica de la iglesia reformada, que demonizan y censuran la difusión de las mismas.

Directamente relacionado con ese fenómeno está la cuestión del público al que iban dirigidas estas representaciones. La pintura y las extraordinarias obras de Goltzius estaban destinadas a coleccionistas, amantes del arte y personajes de alcurnia, como el mismo emperador Rodolfo II, mientras que los libros de emblemática y la literatura didáctica con un fin educativo y moralizante se dirigían a una nueva clase burguesa, que debido al abaratamiento propiciado por la imprenta podía adquirir libros con facilidad. De esta forma, las imágenes más sensuales y por tanto las más peligrosas, en principio no eran un producto para todos y ciertamente escapaban a menudo al control y la censura. En caso de que no fuese así, la temática clásica, como nuestro proverbio, aseguraba una lectura digna y decorosa acorde con el usuario o poseedor de la imagen.

Coda

La extraordinaria vida del proverbio está íntimamente relacionada con la simplicidad de su mensaje y, sobre todo, con la facilidad con la que se puede glosar tanto desde un punto de vista moral o como una expresión del 'joy de vivre'. Durante el siglo XVII el proverbio seguirá siendo un motivo de interés para la emblemática y la pintura, como en la obra de Rubens, y aparecerá travestido de diferentes formas y con interpretaciones variadas, pero es la segunda mitad del siglo XVI y las primeras décadas del XVII el momento de eclosión de este tema, pues parece haber sido cuando las palabras de Terencio encontraron un público más proclive a reinterpretarlas.

Acknowledgements

Este artículo ha pasado por numerosas vicisitudes antes de ser publicado pero la mayor parte de la investigación fue realizada gracias a un contrato posdoctoral de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología en el Instituto Warburg de

Londres. Quiero aprovechar la ocasión para agradecer a todos los miembros de la institución inglesa su generosidad académica, sin la cual es muy posible que este artículo nunca se hubiera escrito, con especial mención a la Prof. Elisabeth McGrath, cuyas indicaciones y consejos estuvieron presentes en todo el proceso y al Dr. François Quiviger, que amablemente leyó y comentó mi texto. Así mismo tengo que agradecer al Prof. Ángel Ruiz Pérez su ayuda con los textos griegos y latinos, así como sus correcciones y numerosas aportaciones, sin las que este artículo no hubiera sido posible. También quiero expresar mi agradecimiento a la Prof. Alison Saunders por su disponibilidad para resolver mis dudas y su generoso apoyo. Por último, quiero agradecer a los revisores anónimos de este trabajo sus sugerencias que, con certeza, ayudaron a que este artículo mejorase tanto en su forma como en contenido.

Competing Interests

The author has no competing interests to declare.

Author Information

The author holds a Ph.D. in Art History (2007, University of Santiago de Compostela) and since 2015 is a researcher at the Technische Universität in Berlin. Her former research was mainly devoted to classical iconography in Greek Art and Classical Tradition in Modern Art, however in the last years she is focused in Eighteenth-Century art. She is currently developing a project devoted to the study of Portuguese and Spanish artistic networks in Rome in the first half on Eighteenth Century Rome and the origin of national academies.

References

- Barsby, J** 1999 *The Eunuch. Terence*. Cambridge: Cambridge University Press.
DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139163798>
- Biot, B** 1996 *Barthélemy Aneau, régent de la Renaissance lyonnaise*, París: Champion.
- Blöcker, S** 1993 *Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450–1540*. Hamburgo: LIT Verlag.
- Bowen, K L y Imhof, D** 2008 *Christopher Platin and Engraved Book Illustrations in the Sixteenth Century Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, C** 1997 The Strange Case of Jan Torrentius. Art, Sex and Heresy in XVII Century Haarlem. In: Fleischer, R E and Scott, S C (Eds.), *Rembrandt, Rubens and the Art of their Time*, pp. 224–33. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

- De Mambro Santos, R** 2012 The Beer of Bacchus. Visual Strategies and Moral Values in Hendrick Goltzius' Representations of Sine Cerere et Liber friget Venus. In: Canone, E and Spruit, L (Eds.), *Emblematics in Early Modern Age. Case Studies on the Intersection Between Philosophy, Art and Literature*, pp. 35–64. Pisa-Roma: F. Serra.
- Dexter, G** 1975 L'Imagination Poétique. *BHR*, 37: 49–62.
- Diez del Corral, P D** 2013 Terencio en el Picta Poesis. Ut pictura poesis erit: Un tratado mitológico de mediados del siglo XVI. En: Castro, A (Ed.), *La impronta Humanística (siglos XVI–XVIII): saberes, visiones e interpretaciones*, pp. 441–50. Palermo: Officina di Studi Medievali di Palermo.
- Diez del Corral, P D** 2015 Hendrick Goltzius y Bartholomeo Spranger. Interpretaciones y lecturas de un proverbio latino. *Storia dell'Arte*, 140: 75–94.
- Dundas, J** 1997 Imitations and Originality in Peacham's Emblems. In: Westerweel, B (Ed.), *Anglo-Dutch Relations in the Field of the Emblem*, pp. 107–21. Leiden: Brill.
- Enenkel, K** 2003 Ovid-Emblematik als Scherenschnitt und Montage. Aeneas Picta Poesis in Reusners Picta Poesis Ovidiana. En: Van Vaeck, M, Brems, H y Claassens, G H M (Eds.), *De Steen van Alciato. Literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden Opstellen voor prof. dr. Karel Porteman bij zijn emeritaat*, pp. 729–49. Lovaina: Peeters.
- Fleischer, R E** 1997 Ludolf de Jongh's The Refused Glass and its Effect on the Art of Vermeer and De Hooch. In: Fleischer, R E and Scott, S C (Eds.), *Rembrandt, Rubens and the Art of their Time*, pp. 250–66. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Ginzburg, C** 1980 Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel'500. In: Gemin, M and Paladini, G (Eds.), *Tiziano e Venezia, Convegno internazionale di Studi, Venezia, 1976*, pp. 125–35. Vicenza: Neri Pozza.
- Henkel, A y Schöne, A** 1753 *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart: J B Metzler.
- Hoen, T N A** 1975 *Aspects of Classical Mythology in Renaissance Emblems, 1531–1640*. Unpublished thesis (PhD), Ann Arbor University.

- Hollstein, F W H** 1964 *Dutch and Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts ca. 1450–1700*, XV. Amsterdam: Hertzberger.
- Hope, C** 1980 Problems of Interpretation in Titian's Erotic Paintings. In: Gemin, M and Paladini, G (Eds.), *Tiziano e Venezia, Convegno internazionale di Studi, Venezia, 1976*, pp. 111–124. Vicenza: Neri Pozza.
- Karakasis, E** 2002 Quantum mutatus ab illo: Terence in Hroswitha, *Ellenika*, 52: 279–93.
- Karakasis, E** 2005 *Terence and the Language of Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511482267>
- Klecker, E** and **Schreiner, S** 2003 How to Gild Emblems: From Mathias Holtzwardt's Emblematum Tyrocinia to Nicolaus Reusner's Aureola Emblemata. In: Enenkel, K A E and Visser, A S Q (Eds.), *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*, pp. 131–72. Turnhout: Brepols. DOI: <https://doi.org/10.1484/M.IFSTU-EB.4.2017097>
- Kocks, D** 1979 Sine Cerere et Libero friget Venus. Zu einem manieristischen Bildthema, seiner erfolgreichsten kompositionellen Fassung und deren Rezeption bis in das 18. Jahrhundert. *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 24: 113–32.
- Landwehr, J** 1988 *Emblem and fable books printed in the Low Countries 1542–1813: a bibliography*. Utrecht: HES publishers.
- Mann Phillips, M** 1949 *Erasmus and the Northern Renaissance*. Bury St. Edmunds, [ed. revisada, 1981].
- McGrath, E** 1984 Rubens's Susanna and the Elders and Moralizing Inscriptions on Prints. En: Vekeman, H y Müller Hofstede, J (Eds.), *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, pp. 73–90. Erfstadt: Lukassen Verlag.
- Mitelli, G M** 1967 *Stampe popolari*. Bérgamo: Monumenta Bergomensia.
- Nichols, L** 1991 The 'Pen-Works' of Hendrick Goltzius. *Bulletin of Philadelphia Museum of Art*, 88(373–4): 4–57.
- Otto, A** 1890 *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer* [1964]. Leipzig: Oms, voce/S.V. Venus, pp. 366.

- Patrick, S** 1815 *Clavis homerica: sive, Lexicon vocabulorum omnium, quae in Homeri Iliade et potissima parte Odysseae continentur ... accessere etiam Michaelis Apostolii proverbia graeco-latina*. Edimburgo: Stirling & Kenney.
- Reid, J D** 1993 *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s*. Oxford: Oxford University Press, voce/S.V. *Venus frigida*, pp. 156–58.
- Renger, K** 1970 *Lockerer Gesellschaft: Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei*. Berlin: Verlag Gebrüder Mann.
- Renger, K** 1981 Sine Cerere et Baccho friget Venus: zu bacchischen Themen bei Rubens. In: *Peter Paul Rubens: Werk und Nachruhm*, pp. 105–35. Munich: Zentralinstitut für Kunstgeschichte und den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.
- Reynolds, L D** and **Wilson, N G** 1991 *Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Rodríguez de la Peña, M A** 2010 Los reyes Bibliófilos: Bibliotecas, cultura escrita y poder en el Occidente medieval. *En la España Medieval*, 33: 9–42.
- Russell, D** 2003 Erasmus and Emblems. En: Van Vaeck, M, Brems, H y Claassens, G H M (Eds.), *De Steen van Alciato. Literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden Opstellen voor prof. dr. Karel Porteman bij zijn emeritaat*, pp. 693–709. Lovaina: Peeters.
- Salomon, N** 2004 *Shifting Priorities: Gender and Genre in Seventeenth-Century Dutch Painting*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Saunders, A** 1977 The Influence of Ovid on a Sixteenth-Century Emblem Book: Barthelemy Aneau's Imagination poétique. *Nottingham French Studies*, 16(1): 1–18. DOI: <https://doi.org/10.3366/nfs.1977.001>
- Saunders, A** 1988 *The Sixteenth-Century French Emblem Book: A Decorative and Useful Genre*. Ginebra: Droz.
- Saunders, A** 1992 The Bifocal Emblem Book: or, How to One Work Cater for Two Distinct Audiences. In: Adams, A (Ed.), *Emblems in Glasgow. A Collection of Essays drawing on the Stirling Maxwell Collection in Glasgow University Library*, pp. 113–33. Glasgow: University of Glasgow.
- Scott, M** 1974 *Without Ceres and Bacchus, Venus is Chilled: The Changing Interpretation in Late Mannerist and Baroque Art of a Mythological Theme from Terence*. Unpublished thesis (PhD), University of North Carolina.

- Sharratt, P** 2005 *Bernard Salomon. Illustrateur Lyonnais*. Ginevra: Droz.
- Singer, S** (Eds.) 1995–1999 *Thesaurus proverbiorum medii aevii: Lexicon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, pp. 453–54. Berlin: W de Gruyter.
- Sluijter, E J** 2000 Venus, Visus and Pictura. In: Sluijter, E J (Ed.), *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*, pp. 86–159. Zwolle: Waanders.
- Sullivan, M A** 1994 *Bruegel's Peasants: Art and Audience in the Northern Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Villa, C** 1995 La Tradizione di orazio e 'la biblioteca di Carlo Magno': per l'elenco di opere nel códice Berlin Diz. B. 66. En: Pecere, O y Reeve, M D (Eds.), *Formative Stages of Classical Traditions: Latin Texts from Antiquity to the Renaissance*, pp. 299–322. Spoleto: CISAM.
- White, L** 1969 *The Iconography of Temperantia and Virtuousness of Technology*. In: Rabb, T K y Siegel, J E (Eds.), *Action and Conviction in Early Modern Europe: Essays in Memory of E. H. Harbison*, pp. 197–219. Princeton, NJ: Princeton University Press. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400876068-011>

How to cite this article: Diez del Corral, P 2018 *Sine Cerere et Libero, Venus friget*: La fortuna iconográfica de un proverbio latino desde la literatura emblemática del siglo XVI hasta las artes figurativas del siglo XVII. *Open Library of Humanities*, 4(1): 28, pp. 1–31, DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.40>

Published: 07 June 2018

Copyright: © 2018 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Open Library of Humanities is a peer-reviewed open access journal published by Open Library of Humanities.

OPEN ACCESS